ROLUL NARAȚIEI ȘI REFERENȚIALITATEA ÎN DISCURSUL FANTASTIC (FANTASTICUL ÎNTRE NARAȚIE ȘI REPREZENTARE)

ANA ZĂSTROIU

„Le parallélisme entre métaphore et récit va plus loin: l'étude de la métaphore vive nous a entraîné à poser, au-delà du problème de la structure ou du sens, celui de la référence ou de la prétention à la vérité" (Paul Ricœur, *Temps et récit*, tome I, Paris, Éditions du Seuil, 1984).

Dacă ar fi să ne raportăm la opiniile despre roman și la o eventuală estetică a narațiunii așa cum le întrevede scriitorul argentinian Jorge Louis Borges, fără îndoială am putea începe de la teoria acestuia asupra *cauzalității*. Nu întâmplător am ales să pornim, în descrierea relației de interdependență dintre *discursul fantastic* și *problematica reprezentării*, de la câteva idei ce ar putea constitui o *artă poetică* a scrisului lui Borges. Ca povestitor, scriitorul era atras mai puțin de romanul psihologic (numit de el și *realist*), cât de o formă de narațiune capabilă în permanență să reinventeze realitatea într-un mod total (e vorba de o literatură narativă pe care scriitorul o caracterizează drept opusă realismului, ce ar ține numai de imaginar).

Atunci când scria: „le problème essentiel de la littérature romanesque est la causalité"[1], autorul *Cărții de nisip* distingea două tipuri de cauzalitate, una aparținând romanului de tip psihologic, alcătuită dintr-o înlănțuire de motive ce nu diferă în mare de lumea reală, cealaltă proprie povestirilor fantastice, considerată a fi una de tip superior. Borges este, de fapt, preocupat din totdeauna de poveste, de actul de a nara și de apetența neobosită a oamenilor în a spune, a inventa și a asculta povești (dăm acestui cuvânt sensul general de istorisire de fapte, de rememorare, nu pe acela care presupune un public format mai ales din copii): „Într-un fel, oamenii tânjesc și suspină după epic. Așa simt eu, că epicul este unul dintre lucrurile de care toată lumea are nevoie"[2]. Mai precis, latura evenimențială,

[1] Cf. E. R. Monegal, *Borgès par lui-même*, Bourges, Éditions du Seuil, 1970.

[2] Jorge Luis Borges, *Arta poetică*, București, Curtea Veche, 2002, p. 51.

ALIL, t. XLIV–XLVI, 2004–2006, București, p. 207–225

derularea *aventurii* îi apar lui Borges drept mult mai importante decât trama romanului de caractere sau psihologic[3]. Desigur, opiniile scriitorului sunt discutabile. El îşi justifică, însă, orientarea dând câteva exemple de romane contemporane (trebuie observat că toate se înscriu sau se apropie foarte mult de domeniul fantasticului), în care subiectul se sprijină pe o intrigă admirabilă: ar fi vorba de *The Turn of the Screw* (*O coardă prea întinsă*) de Henry James, de *Der Prozess* (*Procesul*) al lui Kafka şi de *La invencion de Morel* (*Invenţia lui Morel*) de Adolfo Bioy Casares. Însă, din păcate, preocuparea necontenită a romancierilor moderni pentru inovaţie în tehnica romanului va duce, consideră scriitorul, la prăbuşirea acestuia. „În schimb, povestea, naraţiunea, au ceva ce va supravieţui întotdeauna. Nu cred că oamenii se vor sătura vreodată să spună sau să asculte povestiri"[4]. Aşadar, atunci când îşi formulează rezervele în raport cu subiecte lipsite de suportul acţiunii, al *suspens*-ului (aducând şi argumente împotriva opiniilor filosofului Ortega y Gasset vis-à-vis de romanul psihologic)[5], Borges îşi exprimă deschis admiraţia faţă de misterul şi neprevăzutul propuse cititorului de subiectul unei *povestiri fantastice*, care ar reprezenta astfel un soi de prototip, reunind într-un grad extrem de înalt *atributele esenţiale ale narativităţii*[6].

Am făcut această introducere, amintind câteva din părerile scriitorului argentinian, tocmai datorită preocupărilor sale susţinute pentru fantastic. Într-o conferinţă ţinută la Montevideo în 1949, Borges enumeră patru mari teme care apar într-o manieră recurentă în textul ficţional fantastic: *punerea în abis*, *visul*, *călătoriile în timp* şi *dedublarea*[7]. Se ştie că inventarul tematic al prozei supranaturale poate fi grupat într-un număr restrâns de teme care, desigur, cu variaţiile de rigoare, se rotesc asemenea unui caleidoscop şi realizează între ele un aparat intertextual foarte strâns. Precum basmul, fantasticul mizează pe o strategie narativă riguros organizată, pe o tipologie de personaje destul de limitată, cu roluri în actul narativ trasate încă din perioada de început a genului care, împreună cu partea de conţinut, contribuie la realizarea unui *univers imaginar* distinct, specific în raport cu alte lumi imaginare, precum aceea propusă de literatura realistă, de anticipaţie sau de utopie. Pe lângă alte câteva aspecte definitorii pentru povestirea fantastică (avem în vedere specificul său *epic* şi toate particularităţile care decurg din elaborarea narativă şi, deci, şi pe acelea de *ordin temporal*), de o însemnătate covârşitoare este modalitatea *raportării sale la lume* şi faptul că nu poate fi

[3] E. R. Monegal, *op. cit.*, p. 55

[4] J. L. Borges, *op. cit.*, p. 52.

[5] Vezi *Prolog*, la romanul *Invenţia lui Morel* de A. Bioy Casares, Bucureşti, Humanitas, 2003, unde Borges se exprimă în favoarea romanului de aventuri sau de peripeţii, şi contra celui psihologic sau realist.

[6] Intervine aici şi problema timpului, a temporalităţii în naraţie, esenţială pentru derularea oricărei povestiri.

[7] Cf. E. R. Monegal, *op. cit.*, p. 61.

construită decât pe o *ideologie a reprezentabilului*[8]. De aici, permanenta preocupare a teoreticienilor pentru antinomia *realism - fantastic* și necesitatea de a teoretiza asupra profilului deformat, reflectat, parcă, de suprafața unei oglinzi magice, pe care ni-l oferă textul fantastic – acela al întâlnirii, în interiorul său, a două structuri ficționale ontologic diferite, poate chiar opuse[9].

Dacă literatura realistă, la care trebuie mereu să recurgem pentru a delimita frontierele supranaturalului, este construită doar în limitele *verosimilului*, ale ideii de compatibilitate față de lumea obiectivă, exterioară textului, pe aceleași coordonate se alcătuiește, până la un anumit punct (când are loc o întrerupere a ordinii firești a lucrurilor), și ficțiunea supranaturală. Autorul acesteia și, la un alt nivel, interior povestirii, naratorul, vor fi o dată în plus mai preocupați de relaționarea cu universul real, de clarificarea unor aspecte care să trimită într-o manieră evidentă la o determinare temporală și spațială căreia să îi corespundă în lumea reală tot atâția referenți. Acest paradox (al încercării de a demonstra și a acredita textual, prin limbaj, existența fictivă a unor lucruri, fapte ori ființe imposibile în plan rațional) pe care se sprijină fantasticul, nu rămâne străin observării adânci și inspirate a lui Borges. În calitate de teoretician, scriitorul ajunge la următoarea concluzie, determinantă pentru demonstrația acestui capitol: „La littérature fantastique requiert plus de lucidité et de rigueur, plus d'authentique exigence intellectuelle, plus de véritable souci esthétique que la simple copie de la réalité"[10]. Altfel spus, deși pleacă de la premise comune, alegându-și „ca fundal ceea ce e posibil în lumea reală"[11] (fantasticul, așa cum am mai scris, oglindește mai întâi aspecte ce țin de *posibil*, pentru a ajunge, într-o a doua etapă, la evenimente de neconceput pe cale rațională), discursul supranatural și cel realist au intenționalități în esență diferite, atât din punct de vedere ontologic, adică în raport cu planul realității empirice, cât și în ceea ce privește construirea internă a operei – la toate nivelurile textului, verbal, sintactic și semantic – și adevărul pe care aceasta îl enunță în raport cu ea însăși, cu lumea sau lumile fictive din interiorul ei.

Înainte de a trece la analiza aspectelor concrete care apropie și îndepărtează, totodată, universul dublu, scindat al fantasticului, de funcția referențială manifestată, de obicei, de discursul narativ, va fi util să ne oprim la câteva probleme: vom avea în vedere, astfel, relațiile eventuale între proza *mimetică* și aceea a *imaginarului*[12], distanțele care apar între adevărul artei și adevărul din

---

[8] Cf. Roger Bozzetto, *L'Obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction: deux littératures de l'imaginaire*, Aix-en-Provence, Publications de L'Université de Provence, 1992, p. 212.

[9] A se vedea Toma Pavel, *Lumi ficționale*, București, Minerva, 1992.

[10] E. R. Monegal, *op. cit.*, p. 70.

[11] Umberto Eco, *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Constanța, Editura Pontica, 1997, p. 109.

[12] Aici se ajunge iarăși la întrebarea dacă fantasticul reprezintă sau nu un *gen* distinct și dacă trebuie desprins de povestirea de tip realist. Există opinii critice care susțin în mod unanim unitatea generică a acestui tip de literatură. Interesantă este și opinia cercetătoarei franceze Irrène Bessière, care susține proveniența fantasticului din suprapunerea mai multor programe generice ale secolului al XVIII-lea, în special a *romanului realist* și a *basmului*.

realitate, convenția/conveționalismul ficțiunii și, nu în ultimul rând, formarea/constituirea lumilor, universurilor ficționale pe care literatura ni le propune și structurile specifice acestora.

Criteriul *verosimilității*, care apropie cele două tipuri narative prin relația operă – univers, conduce la una dintre problemele cele mai vechi de teoretizare asupra artei. Și anume, la principiul estetic al *mimesis*-ului, formulat explicit pentru întâia oară de Platon (în *Legile*, *Republica* și în dialoguri). Este important, în împrejurările de față, să întreprindem un succint istoric al termenului de origine greacă de mai sus. Pentru Platon, opera de artă reprezintă doar imitația realității înconjurătoare, aceasta fiind la rândul ei o copie a lumii ideilor. Prin urmare, literatura, muzica sau artele plastice nu își găsesc locul în cetatea ideală a înțeleptului antic, pentru că nu sunt, la urma urmelor, decât o oglindire, palidă, de al treilea grad, a adevărului. Aristotel obiectează, însă (în *Poetica* și în *Politica*), stabilind că arta reprezintă tocmai o modalitate de cunoaștere a adevărului, având deci o funcție cognitivă, iar „obiectul ei nu e realitatea existentă, ci una *ideală*, *posibilă*, «în limitele verosimilului și ale necesarului»"[13]. Arta exercită, consideră tot Aristotel, și o acțiune de purificare, eliberându-l pe om, prin *catharsis*, de sentimentele negative. Și aici teza lui Platon, pentru care arta nu face decât să trezească spectatorului înclinații ce țin de irațional, este din nou contrazisă. Considerarea artei ca simplă oglindire a realului duce la numeroase controverse încă din Antichitate, însă o primă trecere de la ideea de *mimesis* la aceea de *fantazie* aparține lui Filostrat (în *Viața lui Apollonius din Tyana*): arta își are resursele în fantazie, iar nu în imitarea realității[14]. Ajungând la accepțiile moderne date *mimesis*-ului, trebuie menționată perspectiva de lucru folosită de elvețianul Erich Auerbach[15]. Metoda acestuia trimite doar la literatura de esență realistă, excluzând prin urmare orice formă de ficțiune ce ține de imaginar. În romanele aduse în discuție de Auerbach, reprezentarea realității occidentale este transfigurată literar printr-un *realism* văzut asemenea unei dominante estetice permanente[16] sau unei categorii istorice[17]; de aceea cercetarea sa începe cu *Odiseea* lui Homer, prima operă în care criticul decelează elemente ce configurează la nivel textual un realism văzut ca prezență permanentă, imanentă discursului epic, și se încheie cu investigarea romanului *Spre far* al Virginiei Woolf, apărut în 1927.

În ceea ce privește fantasticul, termenul de *realism* îi este, în mod paradoxal, alăturat extrem de des. Însă accepțiile pe care conceptul (de realism) le poate primi în contextul socio-literar al emergenței și, apoi, al dezvoltării genului în discuție

---

[13] *Dicționar de temeni literari*, București, Editura Academiei, 1976, p. 270.

[14] *Ibidem*, p. 271.

[15] Vezi *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, București, Editura pentru Literatură Universală, 1967.

[16] Cf. Matei Călinescu, *Eseuri despre literatura modernă*, București, Editura Eminescu, 1970, p. 128.

[17] Cf. Romul Munteanu, *Prefață* la *Mimesis*, p. XIII.

sunt destul de restrânse[18]. Ceea ce interesează în prezent, raportându-ne strict la ficțiunea fantastică, este mai curând o anumită *tehnică de evocare*, de descriere pe care o vom numi *realistă*, proprie, atunci când ne referim la literaturile imaginarului, doar actului discursiv fantastic (care îl diferențiază, deci, de alte genuri înrudite precum *straniul*, *feericul*, *fabulosul* basmului ori *narațiunea științifico-fantastică*) și care deține în economia narațiunii supranaturale un rol decisiv: pregătește terenul în vederea producerii și acceptării, de către cititor, a evenimentului insolit.

O constantă a textului fantastic se regăsește în reprezentarea/figurarea unor acțiuni, evenimente, apariții imposibile, practic, în raport cu lumea exterioară spațiului ficțiunii și, prin urmare, cu noțiunile noastre de cunoaștere și percepere a realului, evenimente care devin cu atât mai derutante în aprecierea și interpretarea textului cu cât sunt introduse pe un fond de verosimilitate ce ne obligă, finalmente, să acceptăm lucrurile relatate în text ca „adevărate". Prin urmare, fantasticul, pentru a-și susține textual demonstrația neverosimilă, se folosește, practic, de un pseudorealism și mizează pe postulatul încrederii în adevărul și posibilul lumii reprezentate. În acest sens, dacă se coboară pe firul istoriei literare, se poate spune, exagerând puțin lucrurile, că o primă definiție a fantasticului a fost formulată de Aristotel – cu mult înainte de existența genului –, care scrie că „nu este treaba poetului să spună ce s-a întâmplat, ci ce fel de lucruri s-ar întâmpla – ce e posibil în funcție de posibilitate și necesitate"[19]. De aici, se ajunge extrem de repede la opoziția dintre adevărul artei și adevărul din real, care, în mod evident, nu trebuie confundate, tot așa cum discursul realist nu poate fi suprapus imaginii lumii obiective, pe care o reflectă, până la urmă, în chip fals, mincinos, printr-un amplu proces de reconfigurare[20]. „În artă, scrie I. M. Lotman, imaginea nu se reduce câtuși de puțin la ceea ce este reprezentat în mod direct. Efectul artistic este întotdeauna o *relație*. Mai întâi de toate, e vorba de relația dintre artă și realitate, o problemă complexă, pentru care formula – incontestabilă, dar prea generală – „arta este oglinda vieții" nu constituie un răspuns exhaustiv"[21]. Altminteri, cum ar mai putea o operă de artă să-și exercite principala sa funcție, anume aceea estetică, prin

[18] Mai exact, atunci când ne referim, în acest context, la *realism*, nu avem în vedere diferitele sale manifestări înregistrate pe o axă temporală (realism antic, iluminist, modern etc.) ori o posibilă tipologie a diferitelor aspecte ale realismului, evocate printr-o serie de epitete: realism social, psihologic, citadin, țărănesc etc., ci o particularitate inerentă, care stă la baza constituirii discursului fantastic.

[19] *Poetica*, IX, I.

[20] Formaliștii ruși atrăgeau atenția asupra confuziei, adesea făcută, între „realism" și „adevăr". Tzvetan Todorov, continuând în același spirit, arată că a citi un text literar în perspectiva adevărului înseamnă a-i desființa tocmai statutul său de ficțiune, literaritatea: „[...] dans la mesure où nous considérons un poème comme une œuvre d'art, il nous est égal que par exemple, le nom «Ulysse» ait un référent ou non. Interroger un texte littéraire sur sa «vérité» est non pertinent et revient à le lire comme un texte non littéraire"; vezi Tzvetan Todorov, Oswald Ducrot, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, p. 334.

[21] *Lecții de poetică structurală*, București, Univers, 1970, p. 29.

care ne îndepărtăm, de fapt, de lumea fenomenală, fiind proiectați într-un univers nou, care nu mai aparține decât imaginarului și fanteziei? Astfel, în ceea ce privește actul artistic literar, cititorul, oricare ar fi experiența sa în materie de lectură, va recurge la convenția „fictivizării"[22], intuind, după anumite indicii din afara (și aici intervine rolul jucat de paratext) ori din interiorul textului, că a trecut granițele ficțiunii și, prin urmare, are în fața ochilor un text literar. Toma Pavel aseamănă acceptarea și pătrunderea în sfera ficționalului cu un joc „de-a ce-ar fi"[23]. Precum copiii care își iau foarte în serios propria lume imaginară, și cititorul, pe parcursul lecturii, ajunge să trăiască în interiorul ficțiunii, identificându-se cu unele personaje ca și când acestea ar exista cu adevărat. Umberto Eco scrie, teoretizând, de asemenea, asupra problemelor ficțiunii narative, despre regula pactului ficțional: „Regula fundamentală pentru a aborda un text narativ este ca cititorul să accepte, tacit, un pact ficțional cu autorul, pactul pe care Coleridge îl numea «suspendarea incredulității». Cititorul trebuie să știe că ceea ce i se povestește este o întâmplare imaginară, fără ca prin asta să considere că i se spune o minciună [...] Autorul se preface că face o afirmație adevărată. Noi acceptăm pactul ficțional și ne prefacem că ceea ce povestește el s-a întâmplat cu adevărat"[24].

Pentru proza de orientare fantastică, jocul „de-a ce-ar fi" se dovedește întotdeauna mai problematic și mai greu de pus în ecuație. Pentru că acest tip de literatură, prin însăși construcția sa, se situează, față de eventualii cititori, la o distanță ficțională dublă față de, să spunem, romanul realist, cerând astfel un efort de adaptare sporit eului ficțional pe care receptorul îl proiectează în operă. De aici, acribia aproape obsesivă a naratorului (unui text) fantastic în a aduce cât mai multe dovezi cu privire la adevărul istorisirii sale în raport cu „noțiunea de posibilitate cu privire la lumea reală"[25]. Vom asista, în calitate de cititori, la variate subterfugii – care se întrețes atât la nivelul formulei narative utilizate, cât și în planul enunțării, al limbajului și al trimiterilor referențiale – menite să sporească credibilitatea unor evenimente prezentate drept unice, nemaiauzite. Pentru că, de bună seamă, într-un fel percepem lucrurile atunci când, în lumea ei imaginară îndepărtată, fără corespondență cu a noastră, un personaj ca Alice întâlnește animale vorbitoare ori atunci când o zână bună răsplătește strădania și bunătatea unei prințese dintr-o poveste a lui Charles Perrault. Naratorii acestor întâmplări – ce nu au nicidecum pretenția *verosimilului* – nu încearcă niciun moment să ne convingă de o eventuală compatibilitate cu universul în care noi viețuim a acestor lumi ficționale. În rândurile care urmează, vom încerca să dăm câteva exemple care atestă rolul invers, în raport cu genul „miraculos", pe care îl îndeplinește ficționalitatea fantastică.

[22] Paul Cornea, *Prefață* la Toma Pavel, *op. cit*, p. VIII.
[23] *Op. cit.*
[24] Umberto Eco, *op. cit.*, p. 99.
[25] Toma Pavel, *op. cit.*, p. 75.

De fapt, despre deosebirea fundamentală între *feeric/miraculos* și *fantastic*, două planuri ale literaturii imaginarului care au multe aspecte în comun, teoretizează foarte precis, așa cum s-a mai remarcat anterior, însuși Charles Nodier, unul dintre întemeietorii genului, în perioada de entuziasm deplin manifestat de romantici pentru noul gen al supranaturalului avându-i ca precursori pe E.T.A. Hoffmann și Jacques Cazotte. Așadar, scriitorul francez atrage atenția, în mod explicit, că principala exigență cerută de fantastic constă în *verosimil*, sprijinit pe o tehnică de demonstrație extrem de lucidă, ale cărei efecte asupra sensibilității lectorului sunt calculate și dozate matematic. De multe ori, chiar titlul unei atare povestiri trasează cititorului o anumită direcție de lectură, centrată pe o posibilă interpretare fantastică (în literatura română, titluri precum *Iubire magică*, *Ultimul berevoi*, *Căprioara din vis* de Vasile Voiculescu, *Copil schimbat*, de Pavel Dan, *Omul din vis* sau *Aranca, știma lacurilor* de Cezar Petrescu așază lectorul într-o anumită stare de așteptare, de cele mai multe ori răsplătită prin producerea unei întâmplări nemaiauzite și imposibile în plan cognitiv). Cerințele enumerate de Nodier se regăsesc în toate povestirile care pot fi, realmente, înregimentate în intertextul fantastic. Pentru că trebuie să remarcăm, contrazicând definiția todoroviană centrată pe ezitare și, într-un al doilea moment al narației, pe dizolvarea acesteia, că există un număr suficient de mare de texte în care consumarea momentului de îndoială nu aduce și o explicație plauzibilă, încadrabilă în limitele noastre de cunoaștere, evenimentului fantastic tocmai „trăit", asumat de cititor. Deși antologiile de literatură fantastică amalgamează adesea povestiri înscriindu-se în așa-numitul fantastic explicat sau texte care țin doar de straniu ori care propun o lectură în cheie alegorică/parabolică, există și un corpus de scrieri ce nu se abat de la calea fantasticului și, deci, nu pot fi parcurse decât într-un singur sens – acela strict *supranatural*.

Nu altfel se petrec lucrurile în *Pasajul Pommeraye*, povestire a scriitorului francez André Pieyre de Mandiargues. Punând în scenă o atmosferă înclinată mai mult spre acumularea bolnăvicioasă, obsedantă a unor detalii stranii, chiar cu nuanțe macabre, narațiunea este făcută la persoana I, pentru a se opri brusc odată cu consumarea evenimentului fantastic. Aflăm, cu o uimire în care se amestecă spaimă și dezgust, că tocmai am parcurs manuscrisul găsit după moartea unei bizare creaturi, un om-monstru care, desigur, a existat în realitate, fiind chiar angajatul unui circ; altminteri, cum ar fi putut fi găsit manuscrisul de față? Că este așa, stă dovadă cuvântul unui bătrân marinar, ce deține rolul de martor în interiorul povestirii, care „îl văzuse adeseori pe monstru, în lada unde viețuia, înnegrind foi de hârtie de ambalaj, crispându-și sărmana-i mânuță, palmată pe un stilograf-reclamă al unei firme de pompe funebre"[26]. Folosindu-se de criteriul adevărului și mimând până la un punct asemănarea totală cu lumea reală, povestirea lui Mandiargues poate fi socotită una fantastică, întrucât la sfârșit trebuie să acceptăm, de pe poziția de cititori, perspectiva existenței omului-aligator.

[26] Vezi *Muzeul negru*, București, Humanitas, 2005, p. 81.

Modalităţile de a induce iluzia realului sunt solid reprezentate şi în naraţiunea lui Pavel Dan, *Copil schimbat*, poate unul dintre cele mai reprezentative texte fantastice ale literaturii române, bazat pe procedeul epic al povestirii în povestire. Nivelul ficţional de bază, în jurul căruia demarează acţiunea, este cum nu se poate mai obişnuit, mai realist: „Casa noastră părintească era pe muchea unui deal mare", sau „Pe lângă noi trecea drumul care taie în două Câmpia Ardealului, drumul vechi, făcut de nevoile omului, nu de capete de ingineri [...]. Pe drumul ăsta, odată, într-o vară, se ivi în deal un mocan cu cercuri"[27]. La fel ca în *Ion* al lui Liviu Rebreanu, pătrundem în ficţiune prin descrierea unui drum, cale de acces în universul imaginar al textului[28]. Nimic anormal până acum, în începutul ca de roman realist al povestirii, mai ales că Pavel Dan a fost situat de critică în acea descendenţă fundamental realistă care îi cuprinde pe ardelenii Slavici, Rebreanu şi Agârbiceanu. Însă detaliile stranii, ce instituie o atmosferă pregătitoare specifică insolitului, nu întârzie să puncteze nivelul prim de realitate al naraţiunii. De fapt, motivul folcloric al copilului schimbat de diavol va fi axa în jurul căreia se dezvoltă un al doilea plan ontologic, bineînţeles fantastic. Exponent al unei lumi care încă mai crede cu tărie în eresuri şi superstiţii de tot felul, naratorul relatează o istorie din cele mai neobişnuite. Diavolul l-ar fi pedepsit schimbându-i imediat după naştere adevăratul copil cu un altul, „mic, închircit, cu faţa părosă"[29], aproape un monstru. Dramaticul eveniment se petrece noaptea, în pădure, loc bântuit în imaginaţia populară de spiritele rele. Supranaturalul prinde contur, mai întâi, din aglomerarea unor presimţiri şi semne prevestitoare de rău: sentimentul de urât al nevestei, uitarea epistoliei Maicii Domnului acasă, senzaţia inexplicabilă de frică, nemaiîncercată până atunci de personajul-narator. O a doua treaptă a *suspens*-ului fantastic este marcată de apariţia demonului, materializat într-o mogâldeaţă neagră: „mi s-a părut că înaintea mea se mişcă *ceva* ca o mogâldeaţă neagră"[30] sau „Dar de văzut, vedeam bine: *ceva* mergea înaintea mea[...]. Mă luai după *el* de-a binelea. Trebuia să fie în bătaia sufletului. Nu-*l* vedeam fugind, nu făcea nicio mişcare de fugă cum facem noi, oamenii, dar era tot înaintea mea, la câţiva paşi. Mi se părea câteodată că stă pe loc şi că *îl* ajung"[31]. Prezenţa fantastică este, deci, descrisă, în afara cuvântului „mogâldeaţă", doar prin pronume care ambiguizează, învăluie

[27] Pavel Dan, *Scrieri*, Bucureşti, Editura pentru Literatură, 1965, p. 145, 146.

[28] Vezi Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Bucureşti, Editura Minerva, 1980, p. 158-159, vol. I: „Despre drumul de la începutul lui *Ion* s-a spus că face legătura între lumea reală şi lumea ficţiunii: urmându-l, intrăm şi ieşim, ca printr-o poartă, din roman. E o cale de acces: nu ne evocă oare el ciudata călătorie a eroului lui Alain Fournier, care a rătăcit drumul spre Vierzon şi s-a pomenit într-un ţinut inexistent pe hărţi şi ignorat de localnici? Locul aventurii lui Meaulnes se află în alt plan decât locurile vieţii lui de până atunci, iar drumul pe care a ajuns aici nu este un drum ca toate drumurile. Ca şi cum la un capăt al lui ar fi realul (şcoala, şoseaua spre Vierzon, harta) iar la celălalt imaginarul (Castelul, Yvonne de Galais, serbarea copiilor)".

[29] Pavel Dan, *op. cit.*, p. 148.

[30] *Ibidem*, p. 154.

[31] *Ibidem*, 155-156.

într-un cerc de mister presupusa ființă de esență demonică. A treia și ultima treaptă a punerii în scenă a supranaturalului prezintă detaliile care trebuie să ateste în ochii celor care ascultă și, deopotrivă, ai cititorului, realitatea, adevărul faptelor narate. Aflăm astfel, din relatarea mocanului, că umbra mogâldeței din pădure, reflectată pe peretele unei stânci, avea însăși reprezentarea dată, în general, diavolului: „Undeva, departe, se ivi o lumină slabă. În zarea ei, văzui pe părete umbra matahalei din pădure: un cap cât un ciubăr de zece mierțe, trupul gros ca stânca și picioare cu copite de cal. Pe *el* nu-l vedeam"[32] (subl. n.). Finalul nefericit al aventurii ireale trăite cu ani în urmă de narator propune, în fapt, integrarea în real a unui *spațiu* neverosimil în limitele noastre de cunoaștere: acela al unui alt tărâm, în care sălășluiesc forțele răului: „În față mă lovi un val de aer rece, mocnit. Dacă ai fost vreodată în baia de sare, cunoști duhoarea pământului. În urma mea se izbi ca luată de vânt o ușă grea. Se cutremură muntele. [...] Am ajuns într-o încăpere mare, un fel de șură căreia nu-i vedeam nici pereții, nici podelele ori grinzile.[...] «L-ai adus?» auzii întrebând. «Am adus și omul, să i-l dau pe ăstalalt». «Nu trebuia să-l aduci aici». «Nu-i nimic, tot va uita până sus. Eu nu mai pot merge, cântă cocoșii». [...] Văzui umbra aceea aplecându-se peste copii... Când și cum am ieșit de acolo, nu știu. Pare că am mai auzit o dată ușa trântindu-se. Numai ca prin vis mi-aduc aminte"[33]. În acest mod, al descrierii indirecte, aluzive, bazată și pe tehnica theticității, prinde contur, în narațiunea lui Pavel Dan, ceea ce fantasticologii numesc, de comun acord, „la représentation de l'innomable"[34].

Un al treilea exemplu de perfectă îmbinare a elementului de mister și insolit cu un plan ficțional realist, determinat geografic și temporal în cele mai mici amănunte, îl poate constitui *Aranca, știma lacurilor*, povestirea lui Cezar Petrescu. Și de această dată, imixtiunea supranaturalului în planul normalității este atât de fin gradată, încât la început, în afara titlului care trimite cititorul avizat spre un anumit tip de text și, implicit, de lectură, s-ar putea crede că avem în față o povestire scrisă în perspectivă realistă, iar nu una care suprapune cele două structuri ontologice antinomice natural/supranatural. Tema centrală, aceea a strigoiului, este una extrem de exploatată în literatura de gen, devenită aproape comună. Însă maniera în care povestirea decurge, gradarea elementelor de mister, pregătitoare ale intruziunii insolitului și alternarea lor cu descrierile de multe ori ironice ale naratorului salvează textul de la o eventuală cădere în monotonie. Există câteva elemente care susțin, prin prezența lor, întreaga structură de rezistență a mecanismului fantastic: mai întâi, filtrarea acțiunii prin perspectiva narativă a două personaje total opuse, avocatul Hotăran, spirit rațional, prozaic, sănătos ardelenesc, și naratorul, adevărat biblioman, desprins de realitate, visând numai la găsirea unor cărți rare, incunabule ori manuscrise ale vechii familii Kemeny, dar și la posibilele aventuri oferite de

[32] *Ibidem*, 157.
[33] *Ibidem*, 158.
[34] Cf. Roger Bozzetto, *op. cit.*, p. 52.

castelul bântuit. Din numeroasele indicii date de acesta din urmă, aflăm că avocatul este „din fire taciturn, grav, bănuitor – şi după cum îi aplicasem diagnoza în secreta mea apreciere lăuntrică – îndestul de sărac cu duhul"[35]. Pe de o parte, se conturează figura personajului visător, amator de mister şi poveşti stranii, parcă predestinat a ajunge la castelul cu stafii; opusă lui, figura plată a doctorului Hotăran, care, aşa cum se va vedea în cele ce urmează, interpretează ciudatele întâmplări de pe domeniul Kemeny drept efecte ale apelor stătute, producătoare de ţânţari, care îl înconjoară. Cei doi refac, oarecum, la scară redusă situaţia paradoxală a fantasticului: aceea a gândirii raţionaliste contrazisă flagrant de manifestarea insolitului. Un al doilea pilon care susţine, în lumea naraţiunii, veracitatea întâmplărilor relatate de protagonistul narator, desigur, la un timp ulterior celui diegetic, rezidă într-un procedeu tehnic aparte, care funcţionează ca efect specific în instituirea insolitului: introducerea în diegeză a unui document cu certe valenţe de autenticitate, istoricul familiei Kemeny, bazat pe date exacte şi personaje care au existat în realitate, pe care avocatul îl reconstituie minuţios din scrisorile de afaceri şi alte acte aparţinând arhivei familiei, pentru ca, în drumul spre domeniu, să i-l citească în întregime naratorului. Cititorul este informat în acest mod asupra preocupărilor oculte ale contelui Andor, care se consideră reîncarnarea unui cavaler medieval cruciat. Apoi, este introdus în atmosfera de mister care domnise la castel în ultimii ani, întreţinută şi de preocupările susţinute ale nobilului maghiar pentru spiritism şi alte ştiinţe oculte. Aranka, fiica acestuia, o adevărată Diană modernă, dispare de pe domeniu în condiţii misterioase. Se bănuieşte că ar fi fost ucisă undeva, în mlaştinile din zonă, fapt pentru care fantoma ei neobosită ar bântui noaptea sinistrul castel aproape părăsit. Descrierea domeniului mlăştinos, întipărită extrem de exact pe retina naratorului, introduce lectorul într-un spaţiu închis, în care timpul pare oprit în loc prin cine ştie ce vrajă: „Strigătul claxonului fu bizar şi mat. [...] Nu se mişca nimic. Totul era părăsit şi deşert, cum n-ar mai fi locuit nimeni de o sută, de sute de ani. În poarta cu rugina sudată de umezeală, un singur semn al veacului ne reintegra în timp. Publicaţia roşie de licitaţie, lipită cu clei de făină"[36]. De fapt, elementele descrierii, la fel ca punerea în antiteză a celor două personaje, produc asupra lectorului un fenomen de *déjà-vu*, într-atât de clar trimit la o multitudine de texte fantastice în care şi spaţiul devine consubstanţial fantasticului: în *Prăbuşirea casei Usher* al lui Poe, lugubrul conac delabrat absoarbe, parcă, viaţa oamenilor care îl locuiesc, apoi *Castelul din Carpaţi* de Jules Verne, care, deşi aparţinând supranaturalului explicat, mizează pe acelaşi tip de descriere coborâtoare din gotic, *O coardă prea întinsă* al lui Henry James etc. Din acest punct al naraţiunii, alunecarea în fantastic este susţinută de elementele descrierii, dar şi de limbajul detaşat, uşor ironic al naratorului, care postulează, într-o

[35] *Masca. Proză fantastică românească*, prefaţă şi antologie de Alexandru George, Bucureşti, Minerva, 1982, p. 111.

[36] *Ibidem*, p. 130.

primă etapă, atitudinea de neîncredere față de posibila producere a evenimentului supranatural. O realitate ciudată sau un alt plan, necunoscut, însă, până atunci al realității se oferă privirilor curioase ale povestitorului: bătrânii servitori de la castel par a fi niște arătări din alte vremuri, apoi apariția monstruoasă a unui „guşat cu traista de carne lucioasă, căscând ochii cârpiți, rânjind dinții galbeni într-un râs grotesc"[37], coborât ca dintr-un tablou al lui Bosch sunt în perfectă potrivire cu sumbrul interior al castelului. Încercarea slugilor, care nici măcar nu vorbesc românește, de a-l preveni pe eroul-narator asupra lucrurilor ciudate care se petrec aici noaptea e sortită eșecului: „Prostii! rosti cu dispreț avocat dr. Silvestru Hotăran. Au început iar cu prostiile lor!... Se miră cum ai să dormi singur aci trei nopți. Întreabă dacă nu te temi de stafii! Se pare că domnița Aranka a început să se plimbe iar prin coridoare şi parc... Zice că nimeni n-a rezistat [...] Cum vezi, te las în plin mister, dragă domnule! Noroc că n-am grijă; eşti destul de civilizat ca să nu te impresioneze basmele acestor sălbatici"[38]. Reprezentarea a ceea ce, din experiența de toate zilele a naratorului (la început, i se pare imposibil ca zvonurile despre aparițiile nocturne ale fantomei Arankăi să fie reale), cât şi a naratarului, ar fi doar imaginabil, mai puțin posibil pe cale rațională, va prinde contur, ca în multe alte texte fantastice, prin descrierea unui tablou. Temă întâlnită, de asemenea, în *Portretul oval* de Poe, *Portretul lui Dorian Gray* al lui Oscar Wilde, *Domnişoara Christina* de Mircea Eliade, poate chiar în *Gradiva* lui Wilhelm Jensen (aici, un basorelief ce înfățişează imaginea unei tinere va deveni un obiect fetiş, obsedant, va prinde viață în ochii eroului, Norbert Hanold). În fapt, tabloul, prezentat la început ca real, pentru că deține în lumea adevărată un referent precis, își modifică dimensiunile, capătă mai apoi viață, se animă[39]. Pe această schemă se construieşte, deci, şi în textul lui Cezar Petrescu, ceea ce Roger Bozzetto numeşte *dimensiunea fantastică* a unei narațiuni. Strategia organizării discursive, foarte subtilă, conduce cititorul, prin aluzii şi semne presărate în text, spre acceptarea şi impunerea prezenței fantastice. Dacă dialogul are menirea de a întârzia mersul acțiunii şi de a menține, prin replicile fără echivoc şi percepția plată a avocatului Silvestru Hotăran, o stare de fapte în limitele admisibilului, odată cu plecarea sa (a personajului total incredul vizavi de producerea supranaturalului), acest rol este preluat de descriere. Prin elementele descriptive amănunțite se creează un efect de real pe fundalul căruia, în mod repetitiv, pot fi proiectate, numai în acest moment al narațiunii, semnele fantasticului. Ochii din tablou par a fi poarta de intrare sau elementul de legătură între cele două planuri. Treptat, naratorului, uimit şi înspăimântat, i se pare că privirea portretului se animă, capătă atributele vieții. Ochii fosforescenți au o expresie provocatoare ori de batjocură, ba chiar reacționează la fiecare replică a nefericitului oaspete al castelului. Odată cu stingerea ultimului chibrit, acesta

[37] *Ibidem.*
[38] *Ibidem*, p. 135.
[39] Cf. Roger Bozzetto, *op. cit.*, p. 53.

constată înspăimântat că „fosforicele pupile" au părăsit cadrul tabloului de pe perete: „Am sărit să prind drăceştile lumini, şi luminile au săltat alături. Ochii, deprinşi acum cu întunericul desluşeau şi un veştmânt alb, lipindu-se de zid, făcându-mi faţă"[40]. Mai departe, urmărirea nălucii noaptea, prin mlaştinile din jurul castelului, se aseamănă în amănunt cu goana deznădăjduită a ţăranului din *Copil schimbat* prin pădure, în căutarea unei alte fantasme ori cu încercarea de reprezentare a prezenţei invizibile din alte texte aparţinând aceluiaşi gen.

Din aceste trei exemple, la care se pot adăuga, desigur, multe altele foarte asemănătoare, se poate lesne observa care sunt atributele textului fantastic în perspectiva referenţialităţii. Fantasticul se raportează, într-o primă etapă, la o bază referenţială obişnuită, normală, cuprinsă în limitele de înţelegere ale receptorului. Pentru ca, mai apoi, să trimită la un spaţiu, la o serie de imagini care nu mai deţin niciun referent în lumea noastră reală, mai exact să dinamiteze total această aşa-numită structură a realului. Cât de uşor putem să ne lăsăm seduşi, deşi conştienţi că întâmplările povestite sunt pură ficţiune, de un text care ne pune în faţa ochilor un fenomen precum dislocarea limitelor temporale (*Sărmanul Dionis* de Eminescu)? Apoi, cum poate fi descrisă într-o manieră cât mai credibilă călătoria fantastică dintr-un spaţiu geografic în altul (*Nopţi la Serampore* de Mircea Eliade) sau dublarea spaţiului firesc de unul fantastic, monstruos (*Il viccolo di Madama Lucrezia* de Prosper Mérimée, *Fiica lui Rappaccini* de Nathaniel Hawthorne, *La cour de Canavan* de Joseph Payne Brennan, *Le numéro 13* de M. R. James, *Şarpele* de Mircea Eliade ş.a.)? Ori prezenţa unei entităţi malefice, apărută ca din neant, care terorizează un întreg oraş (*La ruelle ténébreuse* de Jean Ray) sau un singur om, a cărui relatare nu poate fi pusă la îndoială (*Horla* de Guy de Maupassant)? Prin urmare, fantasticul se construieşte în două etape. Una a plauzibilităţii, deci a asemănării totale, deşi uneori de suprafaţă, cu discursul realist, acela al povestirii obişnuite. Al doilea moment al evoluţiei narative într-o povestire supranaturală aduce, aşa cum se poate constata şi din exemplele de mai sus, schimbări majore în ideile şi reprezentările pe care cititorul şi le făcuse asupra universului referenţial prim, la care trimitea textul. Evenimentele figurate acum, în acest interval secund al povestirii, nu mai funcţionează după legi şi mecanisme fireşti, ci perturbă total percepţia cognitivă a receptorului. Cu greu vom putea accepta, în calitate de cititori, explicaţiile prin care, mai întotdeauna, o abilă construcţie narativă ne provoacă să acceptăm metamorfozele prin care trece un personaj banal, până la o schimbare totală de identitate, aşa cum se întâmplă în proza fantastică a lui Vasile Voiculescu (de exemplu, în *Iubire magică*, transformarea frumoasei Mărgărita în strigoaică) sau în povestirile lui Radu Albala (în *Ţuţa*, misterul se întreţese în jurul fetei care, la început văzută ca o simplă ţărancă, se dovedeşte a fi o făptură cu puteri magice, salamandră ori ondină). În acest moment al evoluţiei sale textuale, fantasticul îndepărtează voit punţile de legătură cu lumea reală, aşa cum aceasta era cunoscută de receptor.

[40] *Masca*, ed. cit., p. 152.

Modalitate literară în care se reunesc într-o formă originală noțiunile de reprezentabil și inomabil[41], fantasticul, pe lângă faptul că propune o nouă paradigmă sub aspectul narativității (adică al formei), se dovedește a fi înnoitor, revoluționar și în privința sensurilor pe care le dezvoltă, al conținutului său, al raporturilor sale cu lumea de referință. De aici, necesitatea de a-l așeza și într-o perspectivă externă ficțiunii, de a aprecia tiparul ontologic pe care acesta îl dezvoltă și în direcția unei teorii a lumilor ficționale, așa cum este aceea trasată de Toma Pavel. Așadar, înainte de a i se găsi o sumă de trăsături interne specifice, care îl particularizează și distanțează totodată de alte forme ficționale, așa cum procedează – de exemplu – prin analiza sa centrată pe text Tzvetan Todorov, discursul fantastic trebuie privit într-o perspectivă critică ceva mai largă, care să integreze, pe cât posibil, toate elementele înscrise în „proiectul comunicativ fantastic"[42].

Analizând aspectele pe care le consideră relevante în articularea lumii reale cu o lume fictivă sau lume simulacru, Toma Pavel se oprește, așa cum deja s-a menționat, la convențiile ficțiunii, la jocul „de-a ce-ar fi" pe care cititorul îl acceptă cu bună știință atunci când se identifică cu un anume personaj imaginar și – poate că acesta este aspectul cel mai important al cărții sale – la organizarea internă proprie oricărei structuri ficționale, mai exact oricărei lumi imaginate în granițele unui text. O eventuală aplicare a acestei teorii la universul imaginar fantastic cere câteva lămuriri asupra clasificărilor stabilite de Toma Pavel. Pornind de la sensurile multiple pe care orice narațiune le poate vehicula, autorul consideră ficțiunea un concept semantic[43] și realizează o tipologie a lumilor ei, preocupându-se, desigur, și de statutul ontologic al acesteia. În principal, atunci când ne jucăm cu „imaginația," pornim de cele mai multe ori de la o serie de elemente care există în realitate, proiectând asupra lor percepțiile și dorințele noastre (avem în vedere exemplul la care Toma Pavel recurge, acela al jocului copiilor, care convertesc foarte ușor elemente din real într-un univers în întregime închipuit, unde construcțiile din nisip și apă simbolizează tot atâtea castele fermecate). Se stabilește astfel o relație de izomorfism între cele două planuri, al realului și al imaginarului, întrucât fiecare element din primul plan are un corespondent în cel de-al doilea. Această structură este numită de Toma Pavel dual. Există, însă, un al doilea tip de structuri duale, ce ascultă de regulile impuse de convenția

[41] Roger Bozzetto, *op. cit.*, p. 52.

[42] Cf. Ion Vultur, *Narațiune și imaginar. Preliminarii la o teorie a fantasticului*, București, Minerva, 1987, p. 59.

[43] „Cum s-a văzut și din cele spuse până acum, pentru autor ficțiunea e un concept semantic. Cel mai bun mijloc de a-l defini e de a-l reprezenta ca o zonă marginală a spațiului ontologic comunitar [...]. Deopotrivă, însă, ficțiunea e și un concept pragmatic, nu doar «un mit decăzut», ci un construct imaginar repus mereu în discuție pe parcursul timpului, căci ceea ce e considerat drept «adevăr» la un moment dat (de ex.: relatările despre zei) poate trece mai târziu drept «eroare»". Cf. Paul Cornea, *Prefață*, la Toma Pavel, *op. cit.*, p. IX–X.

fictivizării[44], în care relația de corespondență se estompează. Structurile proeminente (*saillantes*) sunt acelea „în care universul primar nu intră în izomorfism cu universul secundar, dat fiind că cel de-al doilea univers conține entități și stări de lucruri care nu au un corespondent în primul"[45]. O astfel de configurație, afirmă autorul, poate fi ori religioasă, ori ficțională. Și exemplul neofitului care trăiește aici, pe pământ, „în coliba de cult, alături de stâlpul sacru" și totodată susține că se află în Centrul Lumii este elocvent pentru înțelegerea unei ontologii a sacrului. Cât privește „ontologia operelor de artă", „lumea artei se află față de lumea reală cam în aceeași relație în care se află Cetatea lui Dumnezeu față de Cetatea Terestră"[46].

Literatura, consideră Toma Pavel, își edifică construcția pornind de la „o multitudine de baze de lumi «reale»-în-sistem. Universul lui Don Quijote se dezvoltă în jurul unui nivel de bază care e diferit atât de realitatea noastră, cât și de lumea descrisă, să zicem, de *Documentele postume ale clubului Pickwick*"[47]. Prin urmare, fiecare operă literară, indiferent de genul căruia îi este subsumată, propune un univers ficțional nou, diferit de cele precedente, construind, în jurul unui nivel de bază, o lume sau chiar mai multe lumi ficționale. Aceste lumi alternative au, totuși, o serie de factori în comun. În afară de fabulație, care, evident, diferă total în interiorul lor, textele literare se constituie, până la urmă, în jurul unor „teme și figuri recurente" sau *topoi*.

Deși Toma Pavel nu își exemplifică teoria prin texte aparținând fantasticului, interpretarea sa aduce lumină asupra unor întrebări privind literatura în general și modul în care noi, cititorii, stabilim relații cu această lume bazată pe legi, personaje și o existență oarecum autonome (care nu există decât în și prin limbaj). Și pentru că între literatură și fantastic există o corespondență de structură, o omologie, ambele putând fi citite atât literal cât și figurat[48], concluziile criticului privitoare la literatură se pot raporta și la lumea textuală pusă în scenă de genul fantastic.

În principal, demersul fantastic, integrat contextului socio-literar al perioadei sale de apariție, se întemeiază pe două noi perspective care privesc atât relația sa cu universul extra-textual, cât și constituirea sa internă, ca *discurs literar* bazându-se pe un cod de scriitură determinat/concret: o perspectivă *critică*, prin care este negată totalmente ideea că rațiunea ar fi singura deținătoare de sensuri și adevăruri

[44] Trebuie menționată distincția pe care Paul Cornea o face între *ficționalitate*, care cuprinde tot ceea ce ține de imaginația noastră, „imensul teritoriu al lui «ca și cum»", și *fictivizare*, aceasta din urmă referindu-se strict la textul literar, fiind o atitudine specifică numai literaturii; cf. *Introducere în teoria lecturii*, București, Minerva, 1988, p. 51.

[45] Toma Pavel, *op. cit.*, p. 93.

[46] *Ibidem*.

[47] *Ibidem*, p. 97.

[48] Cf. Adrian Marino, *op. cit.*, p. 673.

existențiale, revelate și prin intermediul operelor de artă, deci și al scrisului literar, și o a doua perspectivă, care susține *theticitatea* narațiunii[49].

În demonstrația de față, orientându-ne totodată și în sensul direcțiilor deschise de Toma Pavel în hățișurile ontologiei ficțiunii, foarte important, poate chiar hotărâtor este tocmai recursul lumii imaginare fantastice la principiul theticității. În afara acestuia, „demonstrația de adevăr" a textului fantastic nu ar putea să se constituie, să existe. Pentru că fantasticul irumpe, trebuie să repetăm, numai și numai într-un plan pe care lectorul trebuie să îl perceapă drept „real", verosimil. Desigur, preocuparea permanentă (a scriitorului de fantastic) pentru construcția textuală a unei lumi de referință cât mai coerentă în raport cu realul se poate explica și prin contextul ideologic în care apare genul, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, atunci când iluminismul și apoi raționalismul încearcă să îndepărteze din imaginarul colectiv tot ceea ce ține de miraculosul creștin, precum și formele de literatură care îl însoțesc. Este epoca modei științelor oculte, a proliferării diverselor forme de magie, a magnetismului și mesmerismului etc. Publicul are nevoie acum de o ficțiune „adevărată", așa cum apreciază, vizionar, Charles Nodier, de o literatură în care zânele, vrăjitoarele și spiridușii să devină, să se metamorfozeze în personaje malefice credibile, încadrabile realității cotidiene, cu atât mai mult cu cât traduc aceleași veșnice angoase și obsesii omenești.

În fapt, am amintit extrem de succint aceste detalii pentru a putea ajunge la studiul lui Freud despre fantastic, *Das Unheimliche*, în care psihanalistul vienez semnalează, primul, diferența între *miraculos* și *fantastic*, două universuri ficționale diferite în perspectiva noțiunii de reprezentare, deși încadrabile în categoria mai largă a Supranaturalului. Dihotomia propusă de Freud se va dovedi de o importanță capitală în studiul fantasticului. Atunci când face distincția la care ne referim mai sus, găsind un exemplu literar pe măsură în povestirea lui E. T. A. Hoffmann *Omul cu nisipul*, Freud demonstrează că termenul *unheimlich* („straniul neliniștitor") marchează tocmai unul din aspectele esențiale ale genului, și anume faptul că „straniul neliniștitor" nu prinde contur într-un basm sau, mai exact, că aspectele negative, malefice ale basmului nu sunt resimțite de cititor asemenea unei amenințări reale, cum se întâmplă, însă, în fantastic, unde straniul neliniștitor își găsește domeniul favorit de manifestare. Aici, lucrurile iau o întorsătură diferită, pentru că ieșirea de sub „acoperișul" protector al feericului permite oricând o invazie în real a sentimentelor neliniștitoare ținute până atunci „închise", adânc ascunse, printr-un soi de manipulare riguros organizată a imaginarului colectiv. Pe acest aspect se bazează, până la urmă, dialectica pe care fantasticul ne-o propune, aceea a unui joc textual „periculos", ambivalent, al acceptării și înfruntării cathartice a propriilor noastre spaime și obsesii. Vorbind despre sensurile duble și, totodată, opuse pe care le ascund cuvintele primitive, Freud include aici și cele două cuvinte *heimlich/unheimlich*[50].

[49] Cf. Roger Bozzetto, *op. cit.*, p. 52.
[50] Cf. *Essais de psychanalyse appliquée*, Saint-Amand, Gallimard, 1971, p. 167.

Cele trei exemple de povestiri la care am apelat, precum şi observaţiile de mai sus converg spre ceea ce s-ar putea numi, în perspectiva referenţialităţii, *dimensiunea textuală dublă* a fantasticului. Prin postularea theticităţii, genul în discuţie prezintă o lume – desigur ipotetică – perfect asemănătoare celei reale. Se va vedea, însă, că aparenţele sunt şi de această dată înşelătoare şi că scopul fantasticului este de a ne convinge să acceptăm tocmai inacceptabilul, imposibilul. Pentru că acest tip de text încearcă să contureze, să reprezinte ceea ce nu mai deţine, de la un punct, niciun corespondent în percepţia noastră, poate mărginită, asupra realităţii şi lumii. Am putea spune în acest sens, după cuvintele lui Mircea Eliade, că „aşa cum o nouă axiomă revelează o structură a realului, necunoscută până atunci – altfel spus, *instaurează* o lume nouă –, literatura fantastică dezvăluie, sau mai degrabă *creează* universuri paralele"[51]. Cât despre evenimentul fantastic, cel care sparge şi învinge tiparele obişnuite, comune ale lumii re-povestite, acesta se înscrie în ceea ce Roger Bozzetto numea *„l'impossible-à-figurer"*. Iar cheia de interpretare a unui astfel de text stă şi într-o *scriitură* specifică, şi anume una *dedublată*, având în structura sa originară câteva efecte „tehnice", create mai întâi prin limbaj care, pe teritoriul fantasticului, sunt intensificate sau împinse la limită. Doar în acest fel, textul se poate deschide şi oglindi în sine, spre propriul său abis, recurgând mereu la comentarii metatextuale şi aducând la suprafaţa sa proiecţii imaginare incredibile, susţinute la nivelul demonstraţiei raţionale de probe irecuzabile. În acest sens, *mecanismul textual* pe care mizează genul în discuţie devine fundamental în interpretarea sa, putând constitui, alături de *proba adevărului ficţional*, una dintre direcţiile de investigare ale discursului literar fantastic.

Ca atare, fantasticul are un statut greu de definit şi extrem de alunecos, chiar odată acceptată perspectiva „jocului" ficţional în care cititorul se angajează la începutul lecturii. Exagerând puţin lucrurile, am putea spune că lumea fantasticului este una a dedublării planurilor, un univers în care, de la discurs la personaje, elementele intră într-un deplin proces de prefacere. Aceeaşi idee este reluată sub diferite forme de majoritatea cercetătorilor serioşi ai genului: Irrène Bessière, Jean Bellemin-Noël, Tzvetan Todorov, Jean Fabre, Sergiu-Pavel Dan, Alexandru George, Irina Mavrodin, Ilina Gregori, care îi surprind „realitatea" esenţială în această dublă perspectivă, în imaginea fals oglindită a realului.

La nivelul construcţiei sensurilor, dedublarea fantastică este facilitată de „o structură semantică paradoxală, contradictorie, generând efecte asemănătoare oximoronului"[52]. Mai exact, aşa cum funcţionează în propoziţie oximoronul, la fel dimensiunea fantastică se alcătuieşte din alăturarea antitetică a două universuri opuse, dar care, în ultimă instanţă, se deschid unul altuia, se întrepătrund dând naştere unui sens nou, cel fantastic.

[51] Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, Cluj-Napoca, Dacia, 1990, p. 152.
[52] Ion Vultur, *op. cit.*, p. 72.

Așezarea fantasticului în perspectiva opoziției mimetic/non-mimetic și a reprezentării marchează un prim punct în încercarea de definire a acestui spațiu ficțional. Se poate afirma, fără dubiu, că pentru fantastic existența acelui „*fond de réalité*", la care se referă P. G. Castex într-o lucrare devenită de mult clasică în interpretarea fantasticului, este capitală[53]. Povestirea în general – și cu atât mai mult aceea fantastică – pretinde a fi realistă, plecând de la postulatul realității lumii reprezentate. Pentru că, în afara verosimilului, fantasticul și-ar deschide barierele în fața absurdului, a straniului sau a altor genuri. Jean Fabre amintește, în acest sens, o caracterizare făcută fantasticului în termeni mai puțin obișnuiți: „Entre une vision magique et une vision positive se joue la fameuse et humoristique «dialectique du gruyère»: plus il y a de fromage (le réel) plus il y a de trous (le surnaturel); c'est la formule du Fantastique; le Merveilleux s'établissant par le corollaire: plus il y a de trous, moins il y a de fromage"[54]. Criticul francez continuă prin a sublinia că mai important decât fenomenul supranatural în sine este însuși *cadrul* în care acesta se inserează. De aceea, și nu în mod gratuit, unii exegeți ai genului au afirmat în mai multe rânduri că autorii de fantastic cei mai talentați ar fi realiștii. Opinie împărtășită în egală măsură de Eugen Simion[55], Alexandru George[56], Louis Vax, Roger Bozzetto ș.a. Un exemplu relevant în acest sens poate fi găsit în formula narativă a povestirilor fantastice scrise de Guy de Maupassant. Un prim nivel textual se „complace" în cel mai plat „realism", pe care se altoiesc mai apoi evenimente ce zguduie din temelii baza rațională pe care cititorul o reîntâlnește, totuși, la finalul lecturii. Desigur, tehnica voit realistă, în care elementul de mister sau frica exacerbată a personajului sunt minuțios analizate, puse sub lupă, susțin eșafodajul fantastic. Același lucru se poate observa la Balzac, Gogol sau Dickens. Cât despre Edgar Allan Poe, preocupările scriitorului american pentru arta scrisului stau la baza unei „teorii unitare și coerente a narațiunii"[57], în care *verosimilitatea* sau „iluzia realității" își găsesc o deplină justificare. Alăturarea binomului fantastic-realism și posibila compatibilitate a acestor două cuvinte îl preocupă și pe Dostoievski, care, „vorbind despre propria sa creație, o considera un exemplu de ceea ce numea *realism fantastic*"[58].

---

[53] Cf. Jean Fabre, *Le Miroir de sorcière. Essai sur la littérature fantastique*, Paris, Corti, 1992, p.101.

[54] *Ibidem*, p. 102.

[55] „Am scris altădată că cei mai buni scriitori fantastici sunt «realiștii», nu «fanteziștii», «oniricii». Cred și astăzi în această idee"; vezi *Cuvânt înainte* la Florina Rogalski, *Evoluția fantasticului. Aspecte ale genului în proza lui Mircea Eliade*, București, Corint, 2002, p. 6.

[56] „Așa se face că el [fantasticul] ispitește cele mai diverse pene [...]; mult mai caracteristică este «alunecarea» spre teritoriul insolitului a scriitorului de tip realist, uneori de tipul cel mai «plat realist»", în prefața la antologia *Masca. Proză fantastică românească*, București, Minerva, 1982, p. X.

[57] Vezi prefața lui Liviu Cotrău la Edgar Allan Poe, *Prăbușirea casei Usher*, București, Univers, 1990, p. 37.

[58] Matei Călinescu, *Structura fantasticului în proza lui Edgar Allan Poe*, în E. A. Poe, *Prăbușirea casei Usher*, București, Editura pentru Literatură, 1965, p. XIX. Același critic sintetizează foarte bine accepțiile realismului într-o cercetare asupra diacroniei acestui curent literar: „termenul de *realism* este folosit, de către reprezentanții unor orientări foarte diferite, ca un semn al adâncimii și

Ceea ce este interesant, până la urmă, în fantastic, pentru interpretarea pe care cititorul o va face, este că acesta propune o *lume discursivă nouă* care, totuşi, nu se poate desprinde total de lumea primă, aceea care este în egală măsură şi a discursului romanesc. De aici, dificultatea de a da o definiţie acestui straniu mecanism al constituirii fantasticului. La nivelul semnificatului, al sensului se poate vorbi de problema referenţială a genului şi de opoziţia în care el intră cu alte tipuri de lumi imaginare. La nivel tehnic, acela al realizării narative, lucrurile se complică şi mai mult, întrucât fantasticul este şi nu este o naraţiune obişnuită. Mai exact, deşi foloseşte tiparele povestirii aşa-zis realiste, la un moment dat supranaturalul se va dezice de ea. Cititorul înţelege treptat că nu mai are în faţa ochilor un text de ficţiune obişnuit, ci unul cu „ambiţii" ceva mai înalte, bazat pe o poetică aparte, care vrea să certifice şi să prezinte ca autentice o serie de lucruri care în experienţa de viaţă a cititorului apar drept imposibile.

Judecând în spiritul teoriei despre ficţiune a lui Toma Pavel, se poate afirma, de la început, că fantasticul nu aduce nimic nou faţă de romanesc în genere. Ambele fiind nişte lumi ficţionale, proiectate de fantezia scriitorului într-un univers aparţinând doar literaturii, construind în jurul unei baze considerată drept reală şi adevărată – în interiorul ficţiunii, desigur – o serie de cercuri imaginare. Dacă ne raportăm, însă, la un detaliu, nu lipsit însă de importanţă, al cercetării lui Toma Pavel, şi anume la noţiunea de posibilitate cu privire la lumea reală, abia astfel poate fi întrezărită *specificitatea* literaturii fantastice şi a universului său, care necesită o lectură nu în sens figurat ori alegoric, ci propriu, literal, care ne relatează necontenit despre evenimente şi personaje ce nu îşi găsesc, aşa cum deja s-a observat, situaţii similare, analoage în realitatea extralingvistică. În acest sens, „responsabilitatea" autorului unei povestiri fantastice de a o „acredita" în faţa eventualilor cititori devine cu atât mai mare, fiind oarecum invers proporţională cu scăderea gradului de posibil în raport cu datele realului din istoria relatată de text. Fantasticul contemporan apare, tocmai pentru a împlini postulatul theticităţii, în zone unde existenţa are o aparenţă de banalitate extrem de puternică. El încearcă, deci, să re-configureze, să re-constituie şi să re-prezinte o lume care, până la urmă, ascunde sub aparenţele ei anoste şi uniforme sensuri şi explicaţii profunde, pe care oamenii nu vor încerca nicicând să le presupună şi să le caute.

Din moment ce fantasticul este condiţionat de mimetic şi reprezentabil, este de la sine înţeles că nu poate exista decât în interiorul genului epic, având *povestirea* (rememorarea) drept principală axă de desfăşurare. De aici, o posibilă încadrare a supranaturalului în interiorul sferei care determină „natura epicului" şi relaţiile acestuia cu „lumile exterioare creaţiei"[59]. Destinul fantasticului trebuie

autenticităţii investigaţiei artistice. Nu e de mirare, deci, că până şi experienţele de nuanţă extremistă aspiră la prestigiul realismului"; cf. *Eseuri despre literatura modernă*, Bucureşti, Eminescu, 1970, p. 148).

[59] Ion Vlad, *Povestirea. Destinul unei structuri epice (Dimensiunile eposului)*, Bucureşti, Minerva, 1972, p. 11.

circumscris eposului, deoarece în acest „tip" de povestire, care cultivă misterul și insolitul, se regăsesc coordonatele esențiale ale epicului: mai întâi, *„atitudinea epică*, ca eveniment ontologic cu un demers specific [...], este termenul principal. Epicul ne apare drept un act de *comunicare* pentru un univers explorat"[60]. În al doilea rând, povestirea, deci și aceea fantastică, presupune, deja s-a observat, o *reprezentare* a unui univers, așa cum toate formele eposului propun o *re-creare* a lumii și a experienței umane. Pe lângă o anumită *atitudine* și *comunicarea* unor date re-valorificate sau re-evaluate și prezentate unui interlocutor, mai trebuie asociat un al treilea „atribut învestit cu o putere considerabilă în formele epicului: *timpul*"[61], de ale cărui multiple perspective, interferențe și planuri narațiunea supranaturală se folosește, de cele mai multe ori, în crearea efectului de fantastic.

LE RÔLE DE LA NARRATION ET DU REPRÉSENTABLE DANS LE DISCOURS FANTASTIQUE (LE FANTASTIQUE ENTRE LA NARRATION ET LA REPRÉSENTATION)

RÉSUMÉ

Le genre fantastique ne peut exister que dans un texte en prose. À son tour, la prose se développe par la narration, qui, pour devenir crédible aux yeux du lecteur, doit être parfaitement référentielle, c'est-à-dire avoir un référent dans un monde tenu pour réel. Mais comment le fantastique peut-il prouver, jusqu'à la fin, l'idée de représentable? Comment peut-il démontrer que des êtres ou des événements tout à fait invraisemblables existent vraiment dans notre monde? C'est ici que repose tout l'art du conteur fantastique, qui rend, grâce au langage et à des procédés narratifs spécifiques pour ce genre, l'incroyable croyable. Dans ce but, le fantastique suit, jusqu'à un certain moment, les mêmes voies que le texte appelé réaliste, tout en faisant semblant que rien ne va changer cet état de choses. Dans ce sens, il s'encadre dans le concept de *mimésis*, dont Aristote parle le premier dans sa *Poétique*.

Facultatea de Economie
și Administrarea Afacerilor
Universitatea „Al.I. Cuza"
Iași, Bulevardul Carol, nr. 11

[60] *Ibidem*, p. 12.
[61] *Ibidem*, p. 14.